STYLUS PHANTASTICUS *ÎN CREAȚIA PENTRU PIAN A LUI CARL PHILIPP EMANUEL BACH ŞI W. A. MOZART*[*]

Asist univ. drd. BERNADETTE CZUMBIL
Facultatea de Muzică a Universității din Oradea

Bernadette CZUMBIL, absolventă a Academiei de Muzică "Gheorghe Dima" (secția pian, ciclurile licență şi masterat). În prezent, este doctorandă a instituției, tematica viitoarei disertații fiind centrată asupra fanteziilor pentru instrumente cu claviatură ale lui Carl Philipp Emanuel Bach. Asistent universitar la catedra de pian a Facultății de Muzică din Universitatea Oradea, şi colaborator al Academiei de Muzică "Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, în calitate de corepetitor al clasei de clarinet.

Fiecare tentativă de structurare a continuității istorice în epoci clar delimitate poate să creeze iluzia unei evoluții proporțional liniare. Pericolul unei astfel de categorizări ar fi neglijarea complicatelor întrepătrunderi şi confruntări de fenomene muzicale ale perioadei post-baroce, respectiv preclasice. Deşi sună paradoxal, unitatea acestei perioade constă în diversitatea tendințelor stilistice. Prin urmare, încercarea de a le aduce la acelaşi numitor ar fi de la bun început o tentativă eşuată, ele putând fi mai degrabă rezumate într-o triplă stratificare, cum ar fi: caracteristici preluate din baroc, caracteristici nou-interpretate, precum şi caracteristici cu totul originale. Ea reprezintă, de fapt, un arc între cuceririle erei baroce prin noile tendințe ale Iluminismului, găsindu-şi sinteza în clasicismul vienez.

Cu obiectivul de a contura acest arc de conexiune între era barocă şi cea clasică, ne vom limita la elementele asemănătoare ale limbajului fanteziilor pentru instrumente cu claviatură ale lui Carl Philipp Emanuel Bach şi Wolfgang Amadeus Mozart, create toate în aceeaşi perioadă scurtă de aproximativ un deceniu, între anii 1776-1787.

Carl Philipp Emanuel Bach, personalitatea centrală a stilului clavicordistic nord-german, este figura dominantă în evoluția stilistică a fanteziei pentru instrumente cu claviatură. A exploatat pe deplin impulsurile segmentelor libere ale *Fanteziei cromatice în re minor* BWV 903 de Johann Sebastian Bach către perfecționarea fanteziei, creând tipul fanteziei libere, desprinse de funcția sa de introducere sau supliment al diferitelor forme simbiotice. Câtă importanță îi acordă însuşi Carl Ph. E. Bach acestei creații se poate deduce chiar din consecventa muncă de răspândire a celor 12 fantezii libere, dintre care 11 au apărut

[*] Lucrare prezentată la simpozionul organizat în cadrul Festivalului internațional Mozart, ediția a XVIII-a, Cluj-Napoca, 2008.

în ediții proprii, şi, datorită baronului Gottfried van Swieten, au fost difuzate şi în Viena. Nu întâmplător, îl numeşte muzicologul Peter Rummenhöller, în lucrarea sa *Die musikalische Vorklassik,* pe al doilea fiu al lui Johann Sebastian "mesagerul epocii trecute către cea nouă"[89].

Fantezia liberă îşi are originea în genuri muzicale baroce, cum ar fi: preludiul, *toccata*, *capriccio*, *tombeau*, cadența, recitativ şi care, sub denumirea de *stylus phantasticus,* întruchipează conduita improvizatorică. Fanteziile lui Carl Ph. E. Bach se detaşează de acest tip de lucrări ale lui Frescobaldi, Froberger sau Buxtehude, ele având deja o formă independentă, de sine stătătoare, necondiționată de nicio funcție sau scop.

Este de remarcat importanța deosebită a fanteziei libere în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, ea fiind privită, pe de o parte, ca una dintre primele manifestări ale muzicii instrumentale „absolute", desprinse de orice ajutor conceptual sau verbal − cucerire reliefată pe deplin doar de muzica clasică, respectiv cea romantică timpurie germană −, pe de altă parte, ca cea mai reprezentativă creație în procesul de eliberare a imaginației creatoare individuale de sub gândirea sistematică a raționalismului începutului de secol. La fel, vor juca un rol decisiv în propagarea acestui gen, dezbaterile şi discuțiile productive ale cercurilor de poeți, filosofi şi muzicieni din Hamburg şi Berlin[90] pe tema influențelor fecunde ale fanteziei libere asupra idealului artistic al curentului "Sturm und Drang". Nu în ultimul rând, trebuie amintită legătura organică a acestui gen „elitist" cu tradiția retorică barocă, prin redarea afectelor şi figurilor discursului muzical („redende Prinzip").

Considerăm că, aceste date sunt suficiente pentru a înțelege de ce fanteziile libere aparțin acelor puține lucrări în care Carl Ph. E. Bach îşi manifestă pe deplin libertatea şi creativitatea componistică. Încercând să elimine, într-o anumită măsură, constrângerile notației muzicale şi să evadeze din conformismul formei muzicale fixe, compune aceste lucrări fără obiectivul destinației comerciale, pentru propria plăcere şi a unui cerc restrâns de muzicieni cultivați, din pur interes al explorării propriului univers ideatic muzical.

Fantezia liberă întruneşte procedeele componistice cele mai îndrăznețe ale muzicii bachiene: libertatea utilizării metricii, eliminând de cele mai multe barele de măsură, schimbări abrupte de afecte şi turnuri surprinzătoare de caractere expresive şi, nu în ultimul rând, varietatea planului formal, al celui dinamic şi îndrăzneala modulațiilor. Printr-un mozaic

[89] „Sendbot der alte Zeit an die neue", Peter Rummenhöller, *Die musikalische Vorklassik. Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Klassik*, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1983, p. 62.

[90] Printre care: Gotthold Ephraim Lessing, Johann Gottfried Herder, Friedrich Gottlieb Klopstock, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Johann Wilhelm Ludwig Gleim.

al efectelor rapid schimbătoare, Carl Ph. E. Bach îşi atinge obiectivul principal: acela de a mişca, de a emoționa ascultătorul.

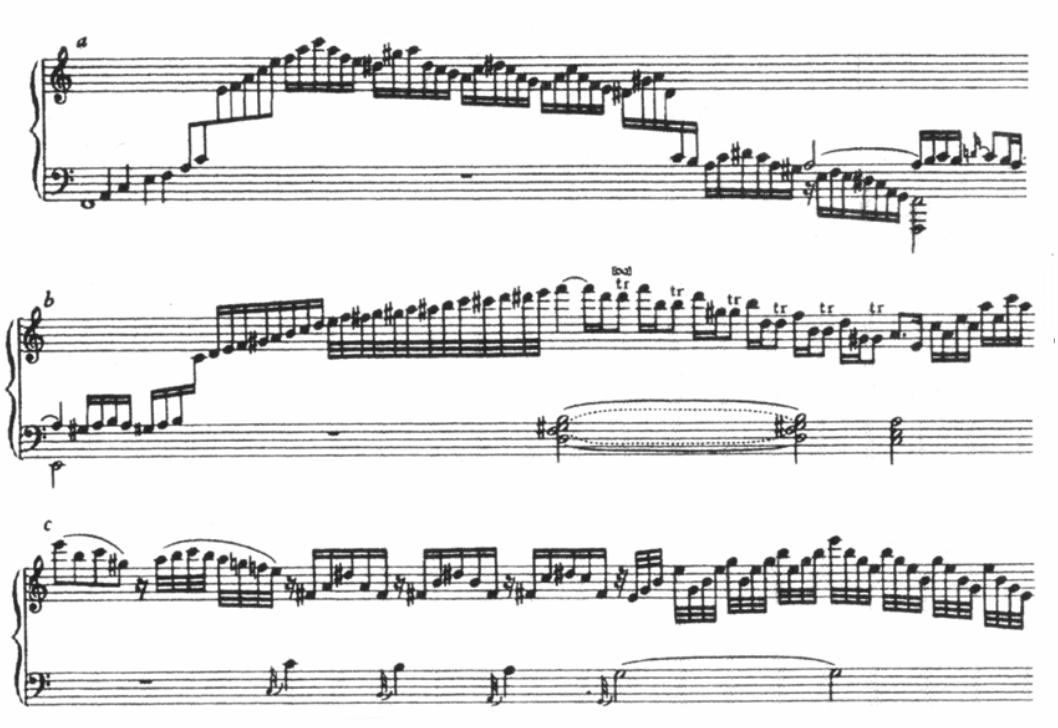
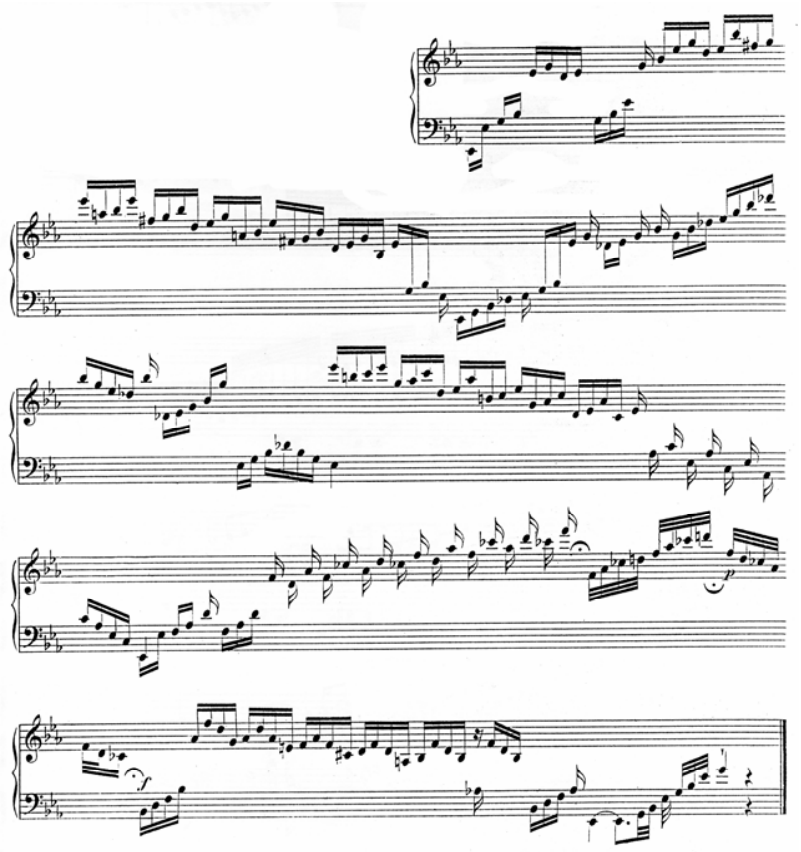
Măsura în care această muzică întâlneşte spiritul epocii – idealul estetic al stilului "Empfindsamkeit", care prin accentuarea sensibilității şi a tendințelor expresive iraționale prevesteşte estetica muzicală romantică –, reiese din opiniile contemporanilor lui Emanuel Bach, care laudă în mod repetat aceste fantezii improvizate, numindu-le izbucniri libere ale poeticii muzicale, asemenea fantasticului shakespearian[91]. În culegerea sa de articole muzicale *Für Freunde der Tonkunst,* din 1832, Friedrich Rochlitz notează o anecdotă despre Mozart: el l-ar fi auzit pe Emanuel Bach improvizând pe clavicordul său Silbermann. În urma acestei impresii, Mozart se exprimă astfel: „El este tatăl, noi suntem fiii. Cel care dintre noi ştie ceva, a învățat de la el. [...] Cu ceea ce face nu mai ajungem la vreun rezultat: dar modului în care face nu-i este nimeni egal"[92].

Din biografia lui Mozart, aflăm nenumărate date legate de practica improvizației. Fantezia improvizată a fost una dintre atracțiile concertelor mozartiene, din anii copilăriei până la concertele celebre ale Academiilor vieneze din perioada apogeului carierei lui Mozart ca interpret solist, între anii 1774-1775. Cu toate că aceste fantezii nu au fost notate, în piesele sale pentru pian găsim unele indicii care ne arată fizionomia muzicală a acestor improvizații. Pe baza lor şi a unor surse textuale (scrisori, relatări ale membrilor familiei Mozart), în literatura de specialitate s-a ajuns la o clasificare sistematică a diferitelor stiluri ale improvizației mozartiene, precum şi a genurilor instrumentale în care acestea apar. Pe lângă cele două categorii de lucrări în stil improvizatoric: temele cu variațiuni, respectiv cadențele concertelor de pian, a treia categorie cuprinde piese concepute în diferitele forme de manifestare a *stylus phantasticus*, aflată sub influența tradiției tehnicii improvizatorice a secolului al XVIII-lea, precum şi a fanteziei libere a lui Carl Philipp Emanuel Bach. Lucrările care aparțin acestei categorii sunt: *Preludiul modulant* KV^{6}, *4 Preludii în Do major* KV 284^{a} identificat cu *Capriccio sau Fantezie* KV 395 [300^{g}], *Preludiul* din *Preludiu şi Fugă în Do major* KV 394 (383^{a}), *Fantezia-fragment în re minor* KV 397 (385^{g}), *Fantezia în do minor* KV 475, precum şi *Fantezia-fragment pentru vioară şi pian în do minor* KV 396 (385^{f}) cu varianta sa prelucrată pentru pian de Maximilian Stadler. Caracteristicile particulare ale acestor lucrări izvorăsc din practica improvizatorică. Scopul de a fixa ideile muzicale pe

[91] În Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, Hamburg, 1783/10.
[92] „Er ist der Vater; wir sind die Bub'n. Wer von uns 'was Rechtes kann, hat von ihm gelernt. […] Mit dem, was er macht kämen wir jetzt nicht mehr aus: aber *wie* er's macht – da steht ihm Keiner gleich." (tr.n.), în Friedrich Rochlitz, *Karl Philipp Emaneul Bach,* în *Für Freunde der Tonkunst*, vol. IV, Lepzig 1832, p. 308.

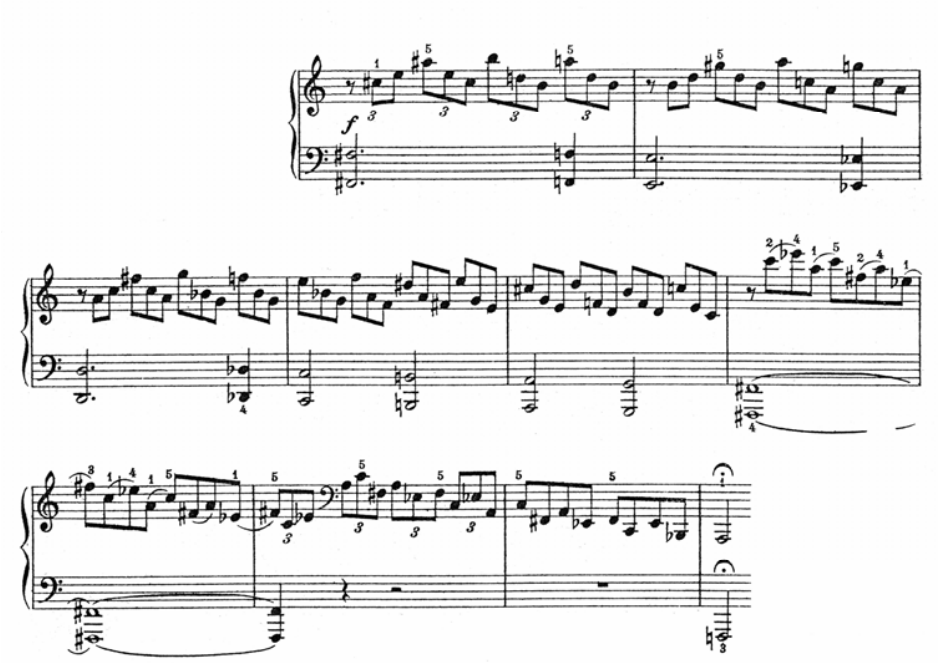
hârtie era acela de a putea repeta, respectiv, de a studia această performanță, fără a-i distruge caracterul primordial de improvizație.

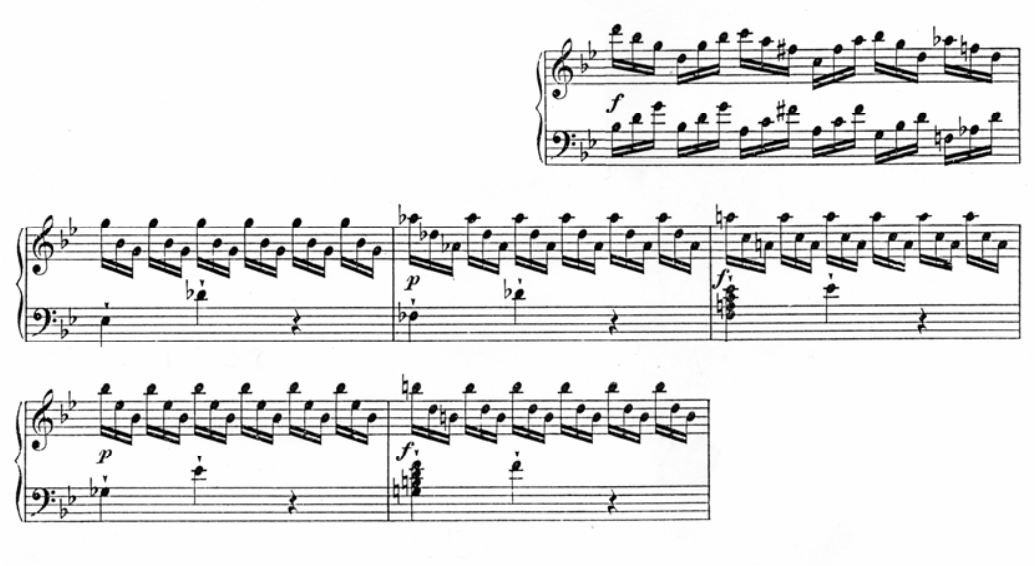
În *Preludiul modulant* KV[6] şi 4 *Preludii în Do major* KV 284a, Mozart se apropie cel mai mult de limbajul fanteziilor lui Carl Ph. E. Bach. Intenția lui Mozart, privind cele două piese, era de a servi surorii sale Nannerl drept model de improvizație, cu funcția de a încerca instrumentul. Asemeni fanteziilor bachiene, discursul muzical este construit pe linia basului şi o schemă armonică prestabilită. Acestea conțin o serie de figurații de arpegii şi pasaje care marchează progresii armonice dintre cele mai neobişnuite şi sunt notate aidoma fanteziilor lui Bach, fără bare de măsură. O astfel de libertate a tempoului, a metricii şi ritmicii, precum şi atematismul lucrărilor presupune redarea clară a înlănțuirilor armonice şi configurațiilor de pasaje şi arpegii.

Ex. 1a. Mozart, *Preludiul modulant* KV[6]

Ex. 1b. Carl Ph. E. Bach, *Fantezia în Mib major* Wq 58/6 (H 277)[93]

Bach afirmă cu dârzenie că, în piesele improvizate, interpretului trebuie să i se deschidă un orizont liber al celor mai îndrăznețe modulații, iar acestea trebuie văzute în primul rând ca momente de mare forță expresivă. Modulațiile cromatice şi enarmonice, la cele mai îndepărtate tonalități, au o destinație clară, aceea de a tulbura aşteptările auditoriului. Johann Nikolaus Forkel formulează această legătură organică a armoniei astfel: „Modularea pasiunii se exprimă cel mai bine prin modulația tonalităților”[94].

Pasajul cromatic modulant, lărgirea exterioară a temei nr. 4 a *Fanteziei în do minor* KV 475 de Mozart (exemplul 2 a) urmăreşte scriitura pasajelor modulante ale fanteziilor libere bachiene.

[93] Din volumul IV al ciclului *Clavier-Sonaten und freye Fantasien, nebst einigen Rondos fürs Fortepiano, für Kenner und Liebhaber* (1783).
[94] „Die Modulation der Leidenschaft ist durch die Modulation der Töne am besten auszudrücken.” (tr. n.), Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Band I, Leipzig 1788, Einleitung § 14.

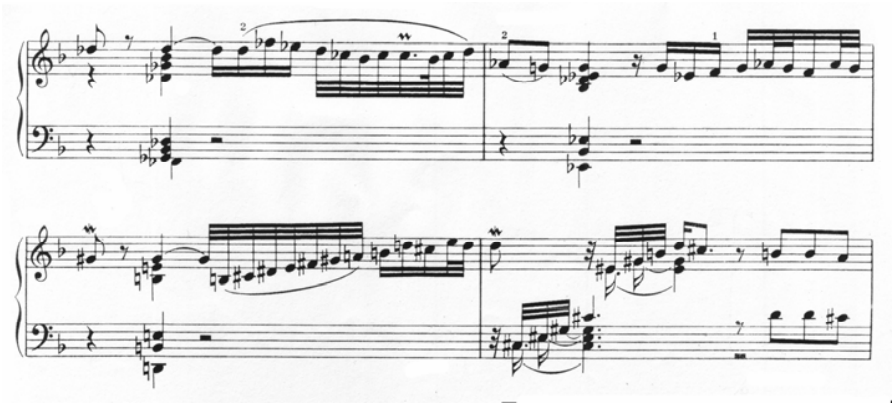
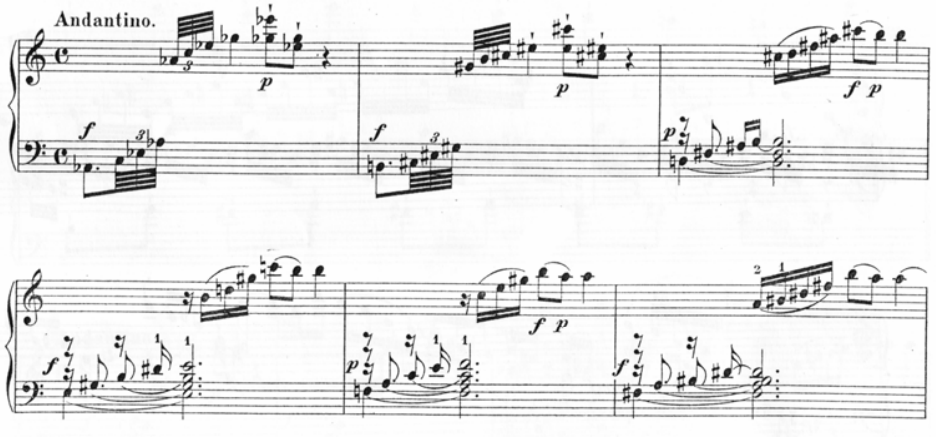
Ex. 2a Wolfgang Amadeus Mozart, *Fantezia în do minor* KV 475

Ex. 2b. Carl Ph. E. Bach, *Fantezia în Sib major* Wq 61/3 (H 289)[95]



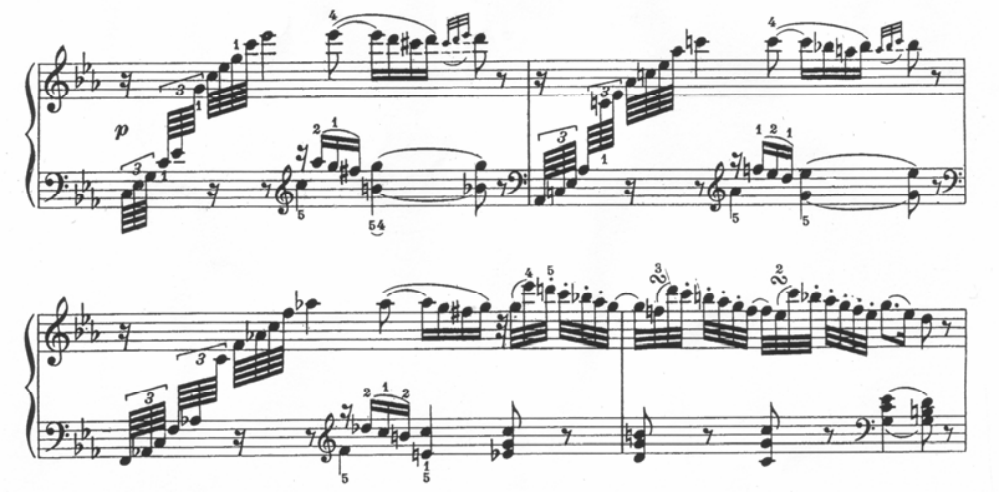
Un factor important, care influențează în mare măsură scriitura fanteziilor bachiene, îl constituie operele pe care le-a audiat timp de 27 de ani la Opera din Berlin. Tradiția

[95] Din volumul VI al ciclului *Clavier-Sonaten und freye Fantasien, nebst einigen Rondos fürs Fortepiano, für Kenner und Liebhaber* (1787).

dramatică, asociată cu dezvoltarea recitativului în opere, oratorii şi cantate, are în mod cert ceva în comun cu atitudinea mai suplă, rafinată şi liberă în ceea ce priveşte acest gen cu caracter improvizatoric. Bach reuşeşte să creeze atmosfera teatrală a scenelor de operă prin alternarea segmentelor de figurații de arpegii cu articularea retorică a liniilor melodice şi contrastele dinamice puternice. De altfel, segmentele de *recitativo* ale *Fanteziei cromatice* ale lui Johann Sebastian Bach constituie în acest sens o altă sursă de inspirație.

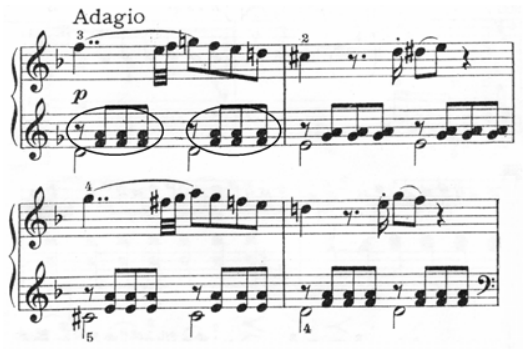
Ex. 3a. Johann Sebastian Bach, *Fantezia cromatică în re minor* BWV 903

Ex. 3b. Carl Ph. E. Bach, *Fantezia în Do major* Wq 59/6 (H 284)[96]

Fantezia-fragment în do minor KV 396 (385[f]) de Mozart (Ex. 3c.) prezintă o pronunțată afinitate cu acest stil recitativ:

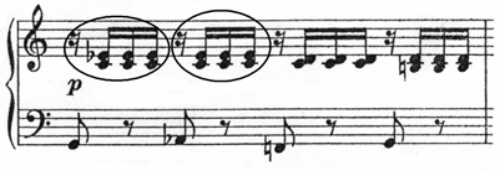
[96] Din volumul V al ciclului *Clavier-Sonaten und freye Fantasien nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano, für Kenner und Liebhaber* (1785).

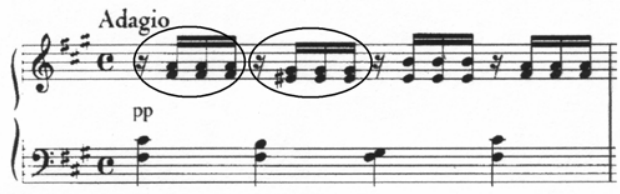
Ex. 3c.

Bach simplifică în mod continuu construcția, armonia şi scriitura fanteziilor libere, fiind influențat de construcția formei de sonată, iar ornamentația bogată va fi înlocuită de simplitatea şi periodicitatea liniei melodice. În cazul ultimelor trei fantezii ale ciclului *für Kenner und Liebhaber*[97], putem vorbi chiar despre noțiunea de construcție tematică. Continua schimbare a afectelor contrastante va fi atinsă prin alternarea ideilor tematice, mai mult sau mai puțin regulate, şi prin schimbările abrupte de tempo, ajungând chiar până la 11 segmente formale cu caractere contrastante. Planul formal al *Fanteziei în re minor* KV 397 şi cel al *Fanteziei în do minor* KV 475 de Mozart prezintă uimitoare coincidențe cu aceste structuri, atât *Fantezia în re minor*, cât şi *Fantezia în do minor* fiind împărțite în 7 segmente, cu tempouri şi stări afective diferite, creând senzația de inspirație de moment.

În ceea ce priveşte intențiile expresive, am putea aduce nenumărate exemple din lucrările lui Mozart şi Bach pentru momente similare ale afectelor muzicale şi ale figurilor retorice. Motivul acompaniamentului din *Fantezia în re minor* KV 397, trei optimi precedate de o pauză de optime, este numit „figură de suspin" (*suspiratones*), iar afectul generat se poate descrie ca unul grav, extrem de trist:

[97] *Fantezia în Do major* Wq 59/6 (H 284), *Fantezia în Sib major* Wq 61/3 (H 289) şi *Fantezia în Do major* Wq 61/6 (H 291).

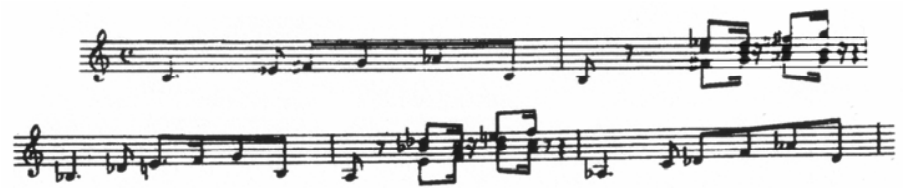
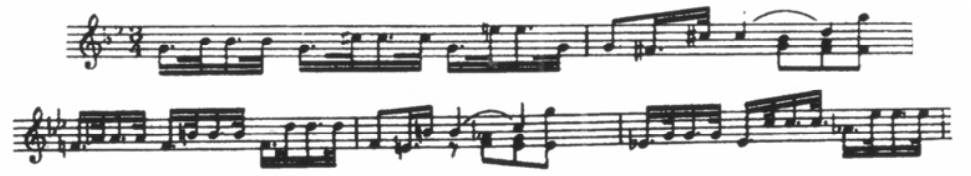
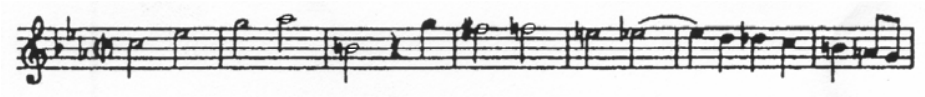
Ex. 4a. W. A. Mozart, *Fantezia în re minor* KV 397

Sau un alt exemplu din repriza finală a *Fantezia în do minor* KV 475 de Mozart:

Ex 4b.

Acest motiv întrețese şi ultima fantezie a lui C. Ph. E. Bach, *Fantezia în fa# minor* Wq 67/H 300, intitulată, de el însuşi, *Sentimentele lui Carl Philipp Emanuel Bach* (1787); pe baza similitudinii conținutului expresiv şi afectiv al fanteziei libere şi *tombeau*-ul secolului al XVIII-lea, aceasta este considerată un *Lamento* compus pentru moartea proprie. Pornind de la această considerație, muzicologul Peter Schleuning identifică figura *suspiration* cu „ritmul muzical al unui cortegiu funerar”[98]:

Ex. 4c. Carl Philipp Emanuel Bach, *Fantezia în fa# minor* Wq 67/H 300

În structura motivică a capului de temă principală a *Fanteziei în do minor* KV 475 (Exemplul 5a.), Mozart putea fi influențat de temele a două piese, pe care baronul van Swieten i le-a făcut cunoscute: *Adagio* din *Concertul pentru clavecin* Wq 3 de Carl Ph. E.

[98] „Trauerkondukt-Rytmus” (tr. n.), Peter Schleuning, *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik,* Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen, 1973, p. 282.

Bach (Exemplul 5b.), precum şi *Musikalischen Opfer* BWV 1079 de Johann Sebastian Bach (Exemplul 5c.). Intervalele folosite în construcția temei subliniază afectul purtat deja de tonalitatea de do minor conform perceptelor epocii: cea de tristețe, jale, suferință.

Ex. 5a. W. A. Mozart,*Fantezia în do minor* KV 475

Ex. 5b. Carl Ph. E. Bach, *Concertul pentru clavecin* Wq 3, *Adagio*

Ex. 5c. J. S. Bach, *Musikalischen Opfer* BWV 1079

Aceste exemple muzicale sunt concludente în ceea ce priveşte influențele baroce şi preclasice în creațiile mozartiene concepute în diferite forme ale manifestării de *stylus phantasticus*. Ne este cunoscut şi faptul, că, prin baronul van Swieten, Mozart va cunoaşte nu numai lucrări de Johann Sebastian, Emanuel Bach sau Händel, ci şi tratatele muzicale proeminente din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (Carl Ph. E. Bach, Marpurg, Kirnberger, Forkel[99]). Nu întâmplător, muzicologul german Eberhard Preußner îl numeşte pe Mozart: „ultimul compozitor care a posedat întreaga paletă a limbajului de afecte muzicale ale stilului baroc”[100].

[99] C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753 şi 1762), Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bei dem Generalbass und der Composition* (1755-1758), Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst der reinen Satzes* (1771-1779), Johann Nikolaus Forkel, *Musikalisch-kritische Bibliothek* (1778-1779).
[100]: „Mozart [...] der letzter die ganze Affektensprache des Barock beherrschte.”, trad. n., din Peter Cohen, *Theorie und Praxis der Clavierästhetik Carl Philipp Emanuel Bachs,* Verlag der Musikalien Karl Dieter Wagner, Hamburg, 1974, p. 17.